中图分类号：J609.2　文献识别码：A
文 章 编 号：1003-1499-(2017) 02-0046-08

●吴　洁

从史料、壁画来看丝绸之路上胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞的发展与流变

（上海音乐学院，上海，200031）

摘　要　汉代，丝绸之路的开凿促使外来音乐文化源源不断地输入中国。北周时期，迎来了一次西域乐舞东渐的高峰。究竟，历史中记载的胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞来源于何地？它们的具体表现形态如何？这些舞蹈到底是由谁来演绎的？伴奏乐器又有哪些？这些在中国的史料中都没有得到充分的记载。从史料和壁画入手，对丝绸之路上具有代表性的三种中亚系乐舞进行历史溯源和流变考察，继而揭示其在东渐过程中的变迁过程。

关键词　丝绸之路；胡旋舞；胡腾舞；柘枝舞

西汉，随着张骞西征与丝绸之路的开凿，西域诸国的音乐、舞蹈源源不断地输入我国中原。由此，掀开了我国与西域乐舞交流的序幕。北周武帝与阿史那皇后的联姻，迎来了一次西域乐舞大规模的东渐。龟兹、疏勒、安国、康国诸乐汇聚长安，中亚系的胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞由此渗入中原，并对之后的宫廷燕乐产生深刻的影响。隋唐间，中西文化高度积淀逐成鼎盛势态。期间西域传来的乐器、乐舞在我国的相继登台，音乐内容上也呈现出丰富多元的景象，尤其是歌舞音乐。以西域乐舞为主体的软舞、健舞以及歌舞大曲异彩纷呈，为大唐乐舞文化注入了新的活力。在千姿百态的西域舞蹈样式和种类中，以中亚系的胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞最为典型。这三支在胡、俗乐的融合中形成的大型西域乐舞不仅是唐代燕乐的核心，也在我国宫廷音乐中扮演着重要的角色。

关于西域乐舞的研究，向达、郑汝中、王克芬等学者已分别从史学和图像学的视角，对文献和壁画中的乐舞进行体系化的考证。近年来，陈海涛、孙武军、程旭等一批学者在对粟特墓葬、唐墓壁画中的乐舞图像展开调查时也涉及西域三大乐舞归属问题的考证。然而，在西域诸国与唐代音乐文化的交流中对舞种进行流变考察的研究尚未展开。加之文献记载的模糊，对于胡腾、胡旋、柘枝舞形态上的辨析仍不明晰。尤其是什么是胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞。其舞型、组合如何等将是本文考察的重点。于此，笔者拟在前人研究的基础上，通过对文献资料和乐舞图像的分析与考释，揭示西域乐舞在我国的流变以及胡、俗乐的交融现象。

一、粟特：胡旋舞的形态及源流考

说到丝绸之路上中亚文明的传播，就不得不提“粟

作者简介：吴洁（1988～），女，上海音乐学院2014级艺术学理论专业博士。
收稿日期：2017-03-13

特”。该称谓为“索格底亚那”（Sogdiana）的音译。关于它的地理范畴，据《魏书·西域传》（卷一百二十）载：“粟特国，在葱岭之西，古之奄蔡，一名温那沙。”[1]（P2259-2260）这一西域古国最初是指以康国（撒马尔罕）、安国（布哈拉）为中心的地区（今阿姆河与锡尔河之间的河中地区）。后来随着范围不断扩大，我国史书将其统称为“昭武九姓”。 早在两汉之际，粟特就与丝绸之路沿线各国展开商贸往来。并且，在亚欧内陆传播多元文化和宗教。在我国敦煌发现的粟特文佛经、书信①以及吐鲁番出土的粟特文摩尼教、景教文书等都真实地记录了粟特与我国的宗教、文化交流。此外，在我国目前出土的入华粟特人墓葬中，北周的安伽墓、史君墓、隋代的虞弘墓中都刻有乐舞图像，形象地展现了粟特人的乐舞风貌。其中，就有源于粟特当地的胡旋舞。

关于胡旋舞的形态及起源，《新唐书五行志》载道：“胡旋舞，本出康居，以旋转便捷为巧，时又尚之，破者，盖碎云。”[2]《通典》卷一四六又载：“舞急转如风，俗谓之胡旋。”[3]（P763）以上两则史料表明，胡旋舞源于康居（后称康国）②，属于粟特领域，是一种以急速旋转而著称的舞种。除史书记载以外，在元稹、白居易的唐诗中也对其作了生动的描绘：

骊珠迸珥逐飞星，虹晕轻巾掣流电。潜鲸暗吸笡波海，回风乱舞当空霰……柔软依身著佩带，裴回绕指同环钏。[4]

胡旋女，胡旋女。心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时。[5]

据此可知，胡旋舞的舞者多为女性，演出时身着饰有飘带的轻盈薄衫，并佩戴珠宝饰物。胡旋舞的基本动作是旋转，起舞时裙带飞扬，身如飘雪。伴奏乐器多以打击乐、弦乐为主，与快速的舞蹈节奏相匹配。风格热烈，属于健舞类。

至于胡旋舞传入中原的具体时间，历史文献中虽未有明确的记载。但大部分学者都认为是在北周武帝聘突厥女为后时，随西域诸国之乐传入中原。对此，笔者亦赞同这一观点。然而，它真正的传入及发展高峰应当是在开元、天宝年间。在《新唐书·列传》（卷二二一）[6]“康国”、“米国”、“俱密国”条分别载有：

开元初，贡锁于铠、水精杯、玛瑙瓶、鸵鸟卵及越诺、侏儒、胡旋女子。

开元时，献壁、舞筵、狮子、胡旋女。

开元中，献胡旋舞女。

以上三则史料表明，唐代开元年间，大唐周边的康国、米国、俱密国等西域诸国频繁地向我国宫廷进贡胡旋舞女，并深得皇帝及贵族阶层的青睐。天宝年间，更是形成了“天宝季年时欲变,臣妾人人学圆转。”[6]风靡朝野的景象。

除文献记载以外，在我国这一时期的粟特墓葬以及敦煌壁画中，也涌现了大量的胡旋舞形象。并且，出现了独舞、双人舞、四人舞等多种表现形式。

（一）独舞

独舞形式的胡旋舞，以宁夏盐池唐墓石门乐舞图为例。该墓的墓主为盛唐时期“昭武九姓”中的何姓粟特人。在M6墓中左、右两扇石门上各刻有一位男性舞伎（见图1）。



图1、[盛唐]宁夏盐池唐墓M6石门乐舞图

据《宁夏盐池唐墓发掘简报》的描述：

右扇门上所刻男子头戴圆帽，身着圆领窄袖紧身长裙，脚穿软靴。左扇门上所刻男子身着段领窄长袍，帽、靴与右扇的相同。均单足立于小圆毡上，一腿腾起。扬臂挥帛，翩翩起舞。四周衬以卷云服饰，舞者似腾跃于云气之上。[7]

舞伎身穿紧身长裙，头戴圆帽，足蹬软靴，是典型的粟特服饰特征。而立于圆形舞毯上，腿部腾跃，执巾起舞，呈旋转状的舞姿则与《新唐书》、《乐府杂录》中所载的胡旋舞演出情形不谋而合。

胡旋舞，舞者立毬上，旋转如风。[8]（P6244-6255）

舞有鹿骨舞、胡旋舞，俱于一小圆毬子上舞，纵横腾踏，两足终不离于毬子上，其妙如此也。[9]（P21-22）

这里需要说明的是，常任侠等学者在对以上两则史料进行考据时已指出“毬”为“毯”字之笔误。[10]（P167）有鉴于此，可判断以上两例为盛唐时期独舞形式的胡旋舞。此外，我国学者韩志刚、罗丰、陈海涛等在对此舞蹈图像归属问题的研究中也都将其判定为胡旋舞③。

（二）双人舞

双人舞形式的胡旋舞，在《旧唐书》“康国乐”条载：

舞二人，绯袄，锦领袖，绿绫浑裆袴，赤皮靴，白袴帑。舞急转如风，俗谓之胡旋。乐用笛二，正鼓一，和鼓一，铜钹一。[11]（P1070-1071）

从这段史料可知，双人胡旋舞的大致形态：舞伎身着胡服，呈快速旋转状。康国乐作为其伴奏乐队，规模较小，乐器源于印度、波斯两系，以打击乐为主的乐器配置与唐代敦煌经变乐队的排列组合存有某种关联。由此，波斯、印度、粟特多元文化交织下的乐舞形态已然清晰呈现。

与此相呼应的还有我国唐墓壁画中的乐舞图像。以李勣墓北壁舞伎图为例（见图2），画面中两位相对而舞的女性舞伎头梳双环望仙髻。着红色袖衫及黑白条纹裙。手臂张举，腾跃起舞时，裙摆旋为弧形，帛带随风飘扬，是旋转瞬间的舞姿，与《旧唐书》及唐诗中所载胡旋舞形象相符。由此可判断为双人舞形式的胡旋舞。此外，墓室东壁尚有一幅乐伎图。三身乐伎中，一身残损过甚，已不详。其余两身分别吹奏排箫、横笛，在与舞伎的组合中形成胡、俗兼容的小型乐舞形式。



图2、[唐]李勣墓 北壁舞伎图[12]

近年来，随着考古领域的不断发现，2014年在西安市大兆乡郭辛庄村发掘的唐代韩休墓中，东壁一幅乐舞图为研究胡旋舞提供了新的图像资料（见图3）。



图3、[唐]韩休墓乐舞图 局部[12]

图3中，男、女两位舞伎分别立于圆毯上进行对舞。左侧的女性舞伎体态丰腴，头梳倭堕髻，着长袖裙衫，是典型的唐朝女子形象。右侧的男性舞伎浓眉鬓须，头戴幞头，着圆领长袍，胡人形象十分鲜明。两人舒臂抬腿，翩然起舞，呈旋转状，符合胡旋舞的特征。我国学者程旭在对此乐舞形象的考述中，将其判定为“男女双人胡旋舞”的形式。[12]（P130）

值得一提的是，由筝、拍板、笙、竖箜篌、琵琶、筚篥、排箫、铜钹八种乐器构成的伴奏乐队中，胡乐器（竖箜篌、琵琶、筚篥、铜钹）、俗乐器（筝、拍板、笙、排箫）比例均衡。乐器配置以管弦乐为主。乐舞规模完整，歌、乐、舞融为一体。与《旧唐书》记载的康国伎相比变化较大。此外，男女、胡汉、坐立之分的伎乐形象，亦揭示了胡旋舞在东渐中原后日趋成熟的发展轨迹，也是开元、天宝年间胡俗乐舞深度融合的真实写照。

（三）四人舞

四人舞形式在我国唐代壁画中十分罕见，仅有一例，出现在敦煌初唐第220窟（见图4）。北壁药师经变中，两组双人舞横排于壁画的中心，舞者皆为女性，两两对称。左侧两舞伎分别立于圆毯上起舞，两人身着裙衫，佩戴饰物，手舞长巾，振臂踢踏，舞姿刚健，可推断为胡腾舞。立于右侧圆毯上的两舞伎则背向而舞，手臂缠绕轻巾，伸展双臂呈旋转状。快速急转时长巾卷绕，裙摆飘扬，与胡旋舞颇为吻合。由此构筑一幅四人对舞的精彩场景，是中亚系胡腾舞、胡旋舞组合的范例。




图4、[初唐]莫高窟第220窟北壁乐舞图[13]

值得一提的是，舞伎两侧的伴奏乐队多达二十八人。乐伎交错坐于方毯上进行演奏。左侧十五人演奏的乐器有：羯鼓、腰鼓、横笛、鸡娄鼓、答腊鼓、锣、海螺、拍板（二）、竖箜篌、铙、笙、竖笛、筚篥。右侧十三人所奏乐器有：都昙鼓、腰鼓（二）、横笛（二）、拍板、锣、花边阮、筚篥、方响、筝、排箫、竖笛。其中，印度系的腰鼓、羯鼓、都昙鼓、答腊鼓、西域系的鸡娄鼓，以及锣、拍板、铙、方响等俗乐器组成的打击乐组数量丰富，多达十四件，在乐队中所占近半。由此可见，节奏乐器在乐舞场景中的地位可见一斑。

以上双人舞、四人舞形式的胡旋舞，作为唐代成双、对称美学观下所形成的舞蹈形态，大量显现在这一时期的石窟壁画中，立体地再现了唐代胡旋舞的不同风貌。此外，王克芬、[14]（P11）罗丰、陈海涛等学者通过对于唐代敦煌壁画中乐舞图像的解析，将莫高窟初唐第331窟、盛唐第194窟、第215窟、中唐第197窟等中，立于圆毯上作旋转，身着紧身裙衫，起舞时巾带飘转的舞伎形象判定为胡旋舞。至此，源于粟特的胡旋舞在我国的发展轨迹已清晰呈现：从北周传入之初五人左右规模的小型乐舞，至盛唐时

期集歌、乐、舞为一体的综合乐舞形式。它在与我国俗乐以及多元胡乐文化的交融中逐渐发展至顶峰，并在唐代宫廷燕乐中成为时代的宠儿。

二、石国：胡腾舞的形态及源流考

西域古国，昭武九姓之一。最早在《魏书·西域传》中称为“者石”。[1]关于它的地理范围，据《通典》载：“石国隋时通焉。居于药杀水，都柘枝城，方十余里，本汉大宛北鄙之地。东与北至西突厥，西至波腊界，西南至康居界……有粟、麦，多良马。隋大业五年，唐贞观八年，并遣使朝贡。”[15]石国位于塔里木河南岸，突厥国的西庭（今乌兹别克斯坦塔什干地区）。作为丝绸之路上联结东、西方文化的要冲之地。它不仅与周边的西域诸国交流、互通，也与我国进行商贸及文化往来，胡腾舞、柘枝舞便由此传入中原。

据向达先生考证，胡腾舞源于中亚“昭武九姓”的石国。主要由男子表演，速度快动作激烈，属于健舞。在我国的唐诗中详尽地描写了胡腾舞表演时的情况。李端在《胡腾儿》云：“胡腾身是凉州儿，肌肤如玉鼻如锥。”[16]据诗意可见，舞者为高鼻梁的西域胡人形象。另从其“桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂。”以及刘言史在《王中丞宅夜观舞胡腾》云：“织成蕃帽虚顶尖，细毡胡衫双袖小。”“弄脚缤纷锦靴软。”[17]等相关服饰的描述中可知，舞者在表演时头戴尖顶蕃帽，身着双袖窄小、轻纱长带的胡衫，足蹬软靴。

在描写舞姿的诗句中，“蹲舞樽前急如鸟……跳身转毂宝带鸣。”[17]、“扬眉动目踏花毡。”“环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。”[16]由此表明，胡腾舞以腾踏和跳跃为主。舞者通常在毛毯上起舞。舞蹈动作急促多变，有蹲舞、跳身转毂、环行急蹴、反手叉腰等。风格刚健有力。胡腾舞的伴奏乐器，据“四座无言皆瞪目，横笛琵琶遍头促。”[17]可知主要有横笛、琵琶等西域传来的乐器，胡风颇浓。

关于胡腾舞传入我国的时间，北齐武平六年（公元575年）黄釉舞乐扁壶作为我国目前可见最早的胡腾舞图像。由此表明，至少在北齐胡腾舞已从中亚传入至我国中原地区。如图所示舞者位于中央莲花台座上（见图5）。右臂高举，左臂下伸，掌心向后，双足腾跳。其反首回顾的舞姿与唐诗中描述的胡腾舞形象几乎一致。两侧的伴奏乐器有印度系的五弦、横笛，西亚系的铜钹，由此构成一组小型胡乐舞组合。



图5、[北齐]黄釉舞乐扁壶

此类胡腾舞组合在之后北周至隋入华粟特人的墓葬壁画中也多有体现。北周的安伽墓（见图6）、史君墓、隋代的虞弘墓（见图7）中均绘有胡腾舞伎的宴饮场景。舞者大多为高鼻深目的男性胡人形象，着窄袖长衫，腰间系带，头戴胡帽，足蹬胡靴，一手上举或叉腰，反首回顾，扭腰踢踏。





图6、[北周]安伽墓　图7、[隋]虞弘墓

从舞伎的形象、服饰、舞姿来看都与文献中所描述的胡腾舞基本吻合。这一时期的伴奏乐器多以印度、波斯系为主，乐舞规模较小，通常在四、五人左右。入唐以后，歌舞宴饮之风的盛行，随着教坊、梨园的设立，使其得到了进一步的发展。乐舞规模宏大，组合形态丰富，舞蹈形式有独舞、双人舞两类。

（一）独舞

独舞形式的胡腾舞，在唐代皇室贵族和高级官吏的墓葬中有所显现。其中，以苏思勖墓东壁一幅乐舞图最为典型（见图8）。图中一名男性舞者高鼻深目鬓须，头戴尖顶蕃帽，身着圆领长衫，足蹬锦制软靴。在地毯上作腾踏状，反手回顾，扬眉动目。无论是舞者的形象、服饰，还是舞姿、舞态都与唐诗中描绘的胡腾舞如出一辙。







图8、[唐]苏思勖墓乐舞图[12]（P128）

两侧的伴奏乐器，有琵琶、笙、铜钹、横笛、拍板、竖

箜篌、筝、筚篥、排箫九种。[18]从乐器的种类和组合情况可见，唐代胡腾舞的伴奏乐队仍以西域乐器为基础，并逐渐加入了我国的俗乐器（笙、拍板、筝），在胡、俗乐的融合中形成歌、乐、舞一体的艺术形式，形象地记录了天宝年间胡腾舞的演出景象。

此类形式的胡腾舞在唐代敦煌经变乐舞中也多有反映。在盛唐第320窟北壁观无量寿经变乐舞图中，一位男性舞伎于画面正中的方毯上腾跳，手持长带，飘扬反卷，可推测所舞为快速腾踏的胡腾舞（见图9）。



图9、[盛唐]莫高窟第320窟[19]

两侧伴奏乐队共十人，分别演奏：（左）拍板、筚篥、笙、琵琶、竖箜篌；（右）筚篥、横笛、竖笛、排箫、方响。[19]（P91）乐队编制以吹奏乐器为主（六件）这些乐器的出典要有交待，弹拨、打击乐器各两件。胡乐器（琵琶、竖箜篌、横笛、筚篥2）、俗乐器（笙、拍板、竖笛、排箫、方响）在平分秋色中相互融合。另外，在中唐第129、231等窟中都绘有此类乐、舞一体，胡、俗交融的胡腾舞形态。

唐朝，随着我国与西域交流的日渐频密，胡人俑、伎乐俑、乐舞俑等成为唐俑突出的新内容。其中，唐代鎏金胡腾舞俑④，作为我国迄今为止发现的唯一一件胡腾舞俑，对于辨析唐代胡腾舞的形象具有重要的意义。如图所示一位男性胡人舞伎头戴藩帽，身着胡衫，足蹬胡靴（见图10）。左腿立于莲花台上，右腿屈伸上提，左手叉腰，右臂上举，身体呈腾跳状，与文献及粟特墓葬中的胡腾舞形象基本一致。



图10、[唐]鎏金胡腾舞俑

由此可见，唐代的胡腾舞在舞姿、舞态上基本沿袭了北周时期的样式，并未发生明显的变化。相反，伴奏乐队则在不断的发展与变迁。较于北齐至隋，唐代的乐队规模逐渐扩大，乐队编制趋于完善，俗乐器的使用比例逐步递增。在此胡、俗乐融合的过程中，迎来了唐代胡腾舞的发展高峰。

（二）双人舞

关于胡腾舞，除文献中记载的男子独舞这一形式之外，壁画中还绘有双人舞的图像。在敦煌中唐第159窟，南壁两位舞伎一正一反，腾踏跳跃，双臂举巾起舞，相互呼应（见图11）。从舞姿舞态来看，与当时盛行的胡腾舞十分接近。



图11、[中唐]莫高窟第159窟舞伎 南壁[20]

在盛唐第172窟，北壁两位舞伎的舞姿动态也是如此（见图12），呈正背两面，振臂腾踏，急步环形，展现双人胡腾舞的动势。在服饰方面，敦煌壁画中舞者大多半裸上身，佩戴项圈，臂环轻纱，赤足。显然，这与文字记载以及写实性的粟特墓、唐墓中的胡腾舞形象有所差异。笔者认为，这些半裸的舞伎形象其原型可能是印度身披袈裟的佛像。画工通过艺术化的加工，将宫廷、世俗性的乐舞做宗教化的呈现。

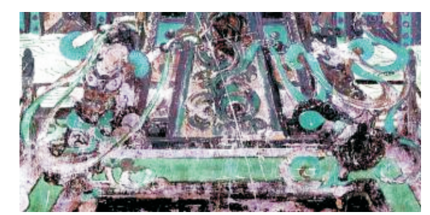


图12、[盛唐]莫高窟第172窟舞伎 北壁[20]

唐代的胡腾舞除了独舞、双人舞的形式之外，它也与同为中亚系的胡旋舞进行组合。如前已述，在敦煌初唐第220窟北壁药师经变中就有这类胡腾舞和胡旋舞的组合。由于同为中亚系舞种，且风格硬朗同属健舞类。因此，壁画中所表现的正是当时中亚舞蹈的一种组合形态。至此，盛唐时期乐舞的高度成熟已一览无余。

三、柘枝舞的形态及图像考辩

据向达、冯文慈、邱琼荪等学者考释：“柘枝舞源自西域石国。因石国一名曰‘柘支’，故称其舞为柘枝。”[21]它与胡腾舞同出于中亚乌兹别克斯坦一带。北周时期从西域边陲传入我国中原地区。关于柘枝舞的服饰、舞容在我国唐代诗歌中有大量的描写。据刘禹锡在《观柘枝舞二首》云：

"胡服何葳蕤,仙姬登绮墀。神飙猎红蕖，龙烛映金枝。垂带覆纤腰，安钿当妩眉。"[22]以及白居易在《柘枝妓》云"平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催。红蜡烛移桃叶起，紫罗衫动柘枝来。带垂钿胯花腰重，帽转金铃雪面回。"[23]柘枝舞的舞伎为女性，身着华丽罗衫，束垂花带，头戴胡帽，系有铃饰。起舞时金银配饰光耀炫目，使观赏者陶醉其中。

另据《乐苑》记载："羽调有《柘枝曲》，商调有《屈柘枝》。此舞因曲为名，用二女童，帽施金铃，抃转有声。其来也，于二莲花中藏花坼而后见。对舞相占，实舞中雅妙者也。"[24]可见唐代柘枝舞除独舞之外，还有对舞的形式。相关的曲名在《乐府诗集》卷五十三载：

开元中，又有凉州、绿腰、苏合香、屈柘枝、团乱旋、甘州……之属，谓之软舞。大祁、阿连、剑器、胡旋、胡腾、阿辽、柘枝……达磨支之属，谓之健舞。[25]

对此，任半塘、向达等学者通过对于曲名、曲调的考证，将软舞和健舞中的柘枝舞作出了明确的分类。据任半塘在《唐声诗》中云："《柘枝辞》属健舞，以独舞为主……《屈柘辞》属软舞，以双舞为主。"[26]其中，双舞的演出景象在张祜的《周员外出双舞柘枝妓》中亦有生动的描写："画鼓拖环锦臂攘，小娥双换舞衣裳。金丝蹙雾红衫薄，银蔓垂花紫带长。"[27]从以上两类柘枝舞的形态来看，独舞和双人舞相近，服饰都较精美，舞姿曼妙，装饰性强，伴奏乐器皆以画鼓为主。相较于胡腾、胡旋二舞，柘枝舞的风格优美，不失柔婉，多在唐代酒筵场景中出现。

随着唐代柘枝舞的盛行，相关乐舞图像在壁画中也多有反映。其中，以敦煌莫高窟盛唐第320窟最具代表性（见图13）。在南壁莲花座上，一舞伎右腿曲立，左腿曲膝侧提。左臂微曲上提，右臂向下斜展，有张力感。装束及配饰华丽，起舞时飘带飞扬。由此可推断，舞伎所舞为柘枝舞。另从其舞姿及独舞形式来看，该舞可能属于健舞中的一支。

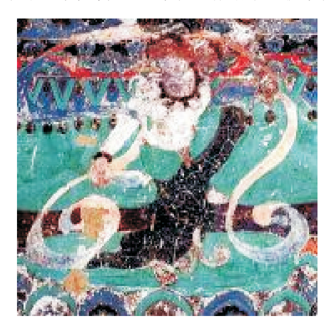


图13、[盛唐]敦煌第320窟 南壁[20]

同样的，在敦煌中唐第197窟北壁观无量寿经变中，一位上身半裸的舞伎在圆毯上起舞。其左腿微曲单立，右腿曲膝侧提的舞姿几乎与图13一致。加之精美、华丽的配饰可推断，该舞为柘枝舞中的独舞形式（见图14）。



图14、[中唐]敦煌第197窟 北壁[20]

除独舞之外，这一时期亦有大量双舞形式的柘枝舞图像。在唐代开元九年（公元721年）的唐兴福寺残碑石刻⑤中（见图15），两位女童单脚立于莲花上，拂袖而舞，舞姿对称。据赵文润在《隋唐时期西域乐舞在中原的传播》一文对两位舞童形象的考述："一为西域胡人，一为汉族人。"[28]结合舞伎身着的束腰长袖胡衫、头戴的胡帽上系有飘带等服饰细节可推断，该舞可能与唐代的软舞屈柘枝有关。



图15、[唐]兴福寺残碑石刻

另外，在敦煌盛唐第217窟北壁观无量寿经变中所绘的双舞形象也是这种类型的舞蹈。经变画中（见图16），两位舞伎立于莲花座上轻展腰肢，挥巾起舞。两人身着罗裙，颈戴项圈，头饰飘带。舞风轻盈飘逸，富有装饰性，与唐诗中描绘的柘枝双人舞风格一致。因此，该舞可能亦为软舞中的屈柘枝。近年来，随着学界对于敦煌壁画乐舞归属问题的不断研究，亦将第334、341、148等窟中的舞蹈形象与柘枝舞进行比对分析。虽然，对于这些乐舞图像的判定还需再做进一步的综合考证。但是，柘枝舞对于我国壁画中乐舞形象的影响还是显而易见的。

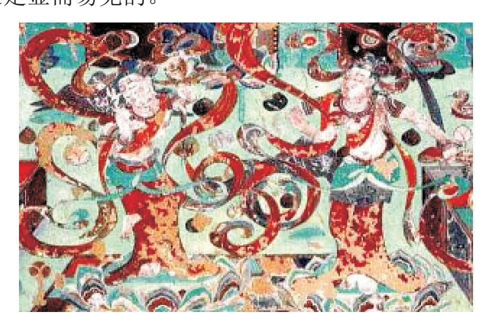


图16、[盛唐]莫高窟第217窟 北壁[20]

综观上述柘枝舞的舞伎形象和舞姿舞态，与振臂腾踏的

胡腾舞、急速旋转的胡旋舞相比，柘枝舞的舞姿更为灵动飘逸，服饰华丽精致，尤为适合在宴饮场合演出。因此，源于石国的柘枝舞在传入中原之后便倍受推崇。唐代，软舞、健舞中皆有其身影。由此种种都透射出这一西域乐舞在进入我国之后日渐成熟的发展态势。

结 语

通过对于上述史料、壁画中，胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞的考释，这些中亚系乐舞在我国的发展及变迁轨迹已清晰可辨：就舞蹈的形式而言，在独舞的基础上，衍生出双胡腾、双胡旋、双柘枝等样式。健舞类的胡腾舞、胡旋舞更是在组合中建立了四人对舞的模式。由此，反映出中亚系乐舞渐趋多元及成熟的发展态势。与此同时，乐队规模上也有相应的扩充。在十人以上的乐队中，吹奏、弹拨、打击各类乐器兼备。这与北齐小型规模的胡乐舞组合形成了鲜明的对比。其中，印度系的腰鼓类乐鼓、西域系的鸡娄鼓、齐鼓、檐鼓等节奏乐器在乐队中的比重有所增加。此外，波斯系的竖箜篌、四弦琵琶；印度系的横笛、五弦琵琶等西域乐器在与筝、笙、排箫等中国固有乐器的组合中形成胡、俗乐交融的乐队架构。在乐舞规模递增的过程中，以数量不等的舞伎为中心，两侧伴奏乐队相互对称的乐舞结构始终贯穿。尤其到了盛唐时期，歌、乐、舞三种艺术形式开始相互交融，由此，形成的这种大型西域乐舞对我国唐代音乐产生了深刻的影响。

除了舞蹈形式、规模以及形态的变迁，西域诸国及边地的胡舞在东渐中原的过程中，也不断与我国的俗乐展开交融，主要体现在乐舞组合方面。北齐、北周，胡舞传入我国之初，伴奏乐器以横笛、琵琶、竖箜篌为主，我国俗乐器鲜少出现。这种由中亚系胡舞、印度和波斯系乐器组成的小型胡乐舞，西域色彩鲜明。隋、唐时期，在原有的乐队架构上逐渐加入筝、笙、排箫等我国俗乐器以及各种打击乐器，乐队编制渐趋丰富与完善。到了开元、天宝年间，俗乐器的比重进一步递增。乐队中胡、俗乐器的比例几乎在伯仲之间。形象迥异的胡、汉乐伎、舞伎汇聚一堂。音乐性格上渐趋俗化和伎乐化。至此形成的这种大型乐舞，不仅成为唐代宫廷音乐的主流，也是胡、俗乐融合的真实写照。由此形成的乐舞规模庞大、体系完整。既有浓郁的印度、中亚、西亚音乐特征，又不乏鲜明的中国风格。从各种音乐形态、体系的相互交织、渗透中可以清晰地看到，唐朝兼收并蓄的文化融合现象。

通过对于以上三种中亚系舞蹈的分析及考释可以发现：自北齐以来，胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞相继传入中原。在历史的演进中，由于受到“成双”、“对称”美学观的影响，在唐代衍生出双人舞、四人舞的形态，并在与乐队的排列、组合中形成中心对称的结构模式。这些乐器、乐舞在丰富多样、自由无序的搭配、组合中，形成一种有序的乐舞排列，将唐代乐舞的高度展露无疑。

注 释:

①1907年，斯坦因在敦煌藏经洞发现粟特文佛经，并在敦煌以西的烽火台发现五封粟特文书信及若干文字片段。

②古西域国名。康居国在大宛西北可二千里，与粟戈、伊列邻接。隋唐时又称康国。

③韩志刚《宁夏盐池唐墓石刻所反映的胡旋舞》，载《文物》，1994年第3期。罗丰《隋唐中亚流传中国之胡旋舞——以新获宁夏盐池唐墓石门胡舞图为中心》，载《传统文化与现代化》，1994年第3期。陈海涛《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析》，载《考古与文物》，2003年第3期。

④该鎏金胡腾舞俑现藏于甘肃省山丹县博物馆。

⑤现藏于西安碑林博物馆。

参考文献:

[1][北齐]魏收.魏书·西域传（卷一百二十）[M].北京：中华书局，1974.

[2][宋]欧阳修.新唐书·志第二十五[M].北京：中华书局，1975.

[3][唐]杜佑.通典（卷一四六）[M].北京：中华书局，1984.

[4]元稹.和李校书新题乐府十二首·胡旋女[M].全唐诗（卷四一九）（11）[G].北京：中华书局，1999.

[5]白居易.胡旋女·戒近习也[M].全唐诗（卷四二六）（8）[G].北京：中华书局，1999.

[6][宋]欧阳修.新唐书·列传（卷二二一）[M].北京：中华书局，1975.

[7]宁夏回族自治区博物馆.宁夏盐池唐墓发掘简报[J].文物，1989（9）.

[8][宋]欧阳修.新唐书·礼乐志（卷二十一）[M].北京：中华书局，1975.

[9][唐]段安节.乐府杂录·俳优[M].北京：中华书局，1985.

[10]常任侠.丝绸之路与西域文化艺术[M].上海：上海文艺出版社，1981.

[11][后晋]刘昫等.旧唐书·音乐志（卷二十九）[M].北京：中华书局，1975.

[12]程旭.唐韵胡风——唐墓壁画中的外来文化因素及其反映的民族关系[M].北京：文物出版社，2016.

[13]段文杰主编.中国敦煌壁画全集5（初唐）[M].天津：天津人民美术出版社，2006.

[14]王克芬.中国舞蹈史（隋、唐、五代部分）[M].北京：文化艺术出版社，1987.

[15][唐]杜佑.通典（卷一九三）·边防九[M].北京：中华书局，1984.

[16][清]彭定求等.全唐诗（卷二八四）（29）[M].北京：中华书局，1999.

[17][清]彭定求等.全唐诗（卷四六八）（11）[M].北京：中华书局，1999.

[18]中国音乐文物大系总编辑部.中国音乐文物大系·陕西卷[M].郑州：大象出版社，2000.

[19]高德祥.敦煌古代乐舞[M].北京：人民音乐出版社，2008.

[20]敦煌研究院.敦煌石窟全集·舞蹈画卷[M].香港：香港商务印书馆，2001.

[21]丘琼荪.燕乐探微[M].上海：上海古籍出版社，1989.

[22][清]彭定求等.全唐诗（卷三五四）（33）[M].北京：中华书局，1999.

[23][清]彭定求等.全唐诗（卷四四六）（38）[M].北京：中华书局，1999.

[24][宋]郭茂倩.乐府诗集（卷五十六）·乐苑[M].北京：中华书局，1979.

[25][宋]郭茂倩.乐府诗集（卷五十三）·舞曲歌辞二[M].北京：中华书局，1979.

[26]任半塘.唐声诗(下编)·屈柘辞[M].上海：上海古籍出版社，1982.

[27][清]彭定求等.全唐诗（卷五一一）（6）[M].北京：中华书局，1999.

[28]赵文润.隋唐时期西域乐舞在中原的传播[J].陕西师范大学学报（哲学社会科学版），1997（1）.

责任编辑 春 晓